

Kricsfalusi Beatrix

TEATRALITÁS ÉS MEDIALITÁS,

AVAGY MIÉRT NEM DEFINIÁLHATÓ „A” SZÍNHÁZ¹

„A színházban az a rossz, hogy mindig színháznak hívják – mintha nem mindig valami más lenne! Egy rendes színház előadásról előadásra nem felismerhető. Ami tegnap jó volt, az a legrosszabb, ami ma létezik. Csak az mindig megengedett, ami mindig is rossz volt. Stb.”²
Bertolt Brecht (1927)

Balkányi Magdolnának szeretettel, hálás köszönettel

I.

Heiner Müller amellett, hogy irodalmat írt és színházat csinált, köztudottan sokat beszélt is mindkettőről.³ Rossz nyelvek szerint ezt leginkább írás helyett tette, vagyis azokban az években, amelyekben egyre lehetetlenebb vállalkozásnak tűnt számára drámai formába önteni a (történi) történelem lidérces tapasztalatát.⁴ 1995-ben a Berliner Ensemble művészeti vezetőjének kijáró toronyszobában (Brecht egykori dolgozószojájában) fogadta Ute Scharfenberget, aki rögtön neki is szegezte a „miért kell színház?”⁵ csak első hallásra egyszerű kérdését: „Azt hiszem, erre csak akkor találhatnánk meg a választ, ha egy évre – de tényleg egy teljes évre – a világ összes színházát bezárnánk. Az embereket továbbra is fizetnék, mindenképp megkapnák a fizetésüket. De egy évig nem lenne színház, és utána talán tudnánk, miért kell színház. Észrevennénk, mi hiányzott, már ha egyáltalán hiányzott. Az is megtörténhet, hogy ez alatt az egy év

¹ A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Bertolt Brecht: GrüÙe an das ReuÙische Theater. In Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei és Klaus-Detlef Müller (szerk.): *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 21, Schriften 1*. Berlin-Frankfurt am Main, Aufbau Verlag–Suhrkamp Verlag, 1992. 206.

³ A vele folytatott beszélgetések a Suhrkampnál megjelent életműkiadás három vaskos kötetét teszik ki.

⁴ A helyzet kétségkívül szakszerűbb olvasata úgy hangzik, hogy „az interjú művészetét önmaga színrevitelévé fejlesztette”. Alexander Karschnia és Hans-Thies Lehmann: *Zwischen den Welten*. In Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi (szerk.): *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003. 9–15. 15.

⁵ A kérdés németül egészen pontosan úgy hangzott: „Warum Theater?”

alatt az emberek hozzászoknak ahhoz, hogy színház nélkül is lehet élni.”⁶ Amint ahogy már most is rengetegen vannak, akik nemhogy kiválóan tudnak élni színház nélkül, de voltaképp azt sem tudják, mi az. Ezt Müller az amerikai kiadójának életéből vett példával szemlélteti, aki a New York környéki vidéki nyaralójában próbálja ottani szomszédságának elmagyarázni, hogy ő a színház környékén tevékenykedik. Csakhogy arrafelé a jól szituált, középosztálybéli amerikaiaknak olyanra fogalmuk nincs arról, mi a színház, hogy a magyarázatként leírt diszpozitívumra – egy színpadon emberek mások történeteit adják elő, miközben másnak adják ki magukat, és a velük szemben elhelyezkedő emberek mindezt nézik, majd a végén vagy tapsolnak, vagy nem – televízióként ismernek rá (lévén ahhoz volt már szerencsájük).

A színház mibenlétének, lényegi voltának meghatározására irányuló törekvés időről időre felmerül az európai színház történetében, jellemzően két összefüggésben. Egyfelől kontrollmechanizmusok, hatósági előírások, törvényi szabályozások megalkotásakor, melyek célja a színjátszás fennálló praxisának megrendszabályozása, határok közé szorítása. Másfelől a színházművészet gyakorlata és elmélete felől történnek újabb és újabb definíciós kísérletek, leginkább olyan billegési pontok, reformkorszakok, krízishelyzetek környékén, amikor is alkotók tudatosan a színház megöröklött formáival, konvenciórendszerével, színészi játékmódjával szemben pozicionálják saját tevékenységüket. Míg az első esetben a színház művészetére és annak intézményesült formáira kívülről rákényszerített, a kifejezetten a normaképzés céljával megalkotott fogalomelhatárolásokról van szó, addig a második kontextusban születő színházkoncepciók normatív volta már sokkal összetettebb kérdésnek bizonyul.

Az önálló művészi programalkotás igényével fellépő alkotók megnyilatkozásaikban többnyire meglegészenek a régi és új, jó és rossz színház szembeállításával, noha már az ilyen megkülönböztetések is gyakorta eljutnak a „mi érdemli meg a színház nevet és mi nem?” kérdéséig, melynek éles artikulációjára kiváló példa a történeti avantgárd korszaka. Amikor is az irodalomtól épp csak emancipálódó, önálló színházművészet rögvest konkurenciaharcban találta magát a rendkívül gyors népszerűsége szert tevő technomédiumokkal (film, rádió). Ebben a kettős mediális kötésben értelmezhetők a dráma és a színház elhatárolására tett definíciós kísérletek a történeti avantgárd dokumentumaiban, melyekben az új médiumokkal szemben a kultúrfőlénytől átitatott egzisztenciális fenyegetettségtől kezdve, a technofóbián keresztül, a termékenyítő kölcsönviszony esélyének felismeréséig sokféle attitűd megnyilvánul. Újból igazolást nyerhet a médiaelméleti közhely, miszerint az új médiumok megjelenése és térhódítása következtében átrendeződő szintéren a régiek önmaguk újraértelmezésére kényszerülnek.

Csakhogy 2020 márciusában nem egy új közvetítő közeg felbukkanása alakította át radikálisan azt a mediális környezetet, amelyben a kultúrateremtő és kultúráközvetítő intézmények, köztük a színházak is működtek. Hanem az új típusú koronavírus terjedését feltartóztatni hivatott járványügyi rendelkezések, amelyek szigorú tiltás alá helyezték a gyülekezés színházként intézményesült és elismert formáit (is). Az európai kultúra történetéből számos példa hozható a színházi tevékenységeket korlátozó vagy egyenesen betiltó teóriákra, továbbá ideológiai, politikai, egészségügyi, törvényi szabályozásokra, melyek közül azonban egy sem volt képes olyan elemi csapást mérni a színjátszás lehetőségfeltételeire, mint a SARS-CoV-2 elnevezésű kórokozó. Egyik napról a másikra veszélyhelyzetnek minősült másokkal zárt térben testközelben lenni, egy levegőt szívni, beszélni, kiabálni, énekelni, vagyis mindaz, amit a színház mediális sajtószerűségének szokás nevezni (az utazási korlátozások pedig az elmúlt évtizedekben kialakult nemzetközi produkciós hálózatának működését teszik lehetetlenné). Elemi erővel vetődött fel a kérdés, hogy e látszólag lehetetlen feltételek között miként lehetséges mégis a színház. A színház, ami az

⁶ Heiner Müller: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995. In Frank Hörnigk (szerk.): *Gespräche 3 (1991-1995)*. 2. Aufl., Werke 12. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2015. 792–811. 792.

európai kultúrtörténetben mindig a megmutat(koz)ás, a láttatás és nézés nyilvános helyszínéként funkcionált, és amelynek működését példátlan módon beszüntette egy, az emberi szem számára láthatatlan kórokozó.

II.

Egy ilyen rendkívüli krízishelyzetben szinte elkerülhetetlenül fogalmazódik meg a színház (mi-ben)létére irányuló kérdés – úgy az alkotókban (akiknek fellépési lehetőségek hiányában a megélhetésük is veszélybe került, különös tekintettel a szabadúszókra és/vagy a független szférában dolgozókra), mint a nézőkben és a szakírókban. Az azonban mégsem lett volna szükségszerű, hogy a világvárvány által kikényszerített (ön)reflexiós folyamat definíciós kényszereket szüljön, amint az Magyarországon történt. Schilling Árpád Facebookon közzétett szenvedélyes színházi világnapi „üzenete” erősen rezonált a karantén idején,⁷ a *Színház* folyóirat online portálján *Mi a színház (ma)?* címmel komoly szakmai vitát generált. Schilling vitaindítójának, valamint a rá érkező reakcióknak részletes elemzésére ehelyütt nem nyílik mód, így mindössze három lényegi aspektus kiemelésére szorítkozom.

1) Schilling Árpád a kiürült színházépületekből, az ott uralkodó csöndből következtet a színház „halott” voltára, majd ebből a negatív fenomenológiai tapasztalatból alkotja meg a színház mint az egyedüli „élő” művészet definícióját, amelyet meg kell védeni az internettől. (Nehéz nem észrevenni, hogy a kiürített, elcsendesült tér képzeletében itt homlokegyenest ellenkező asszociációkat hív elő, mint Heiner Müller fent idézett megnyilatkozásában. Ez nyilván nem független attól, hogy 2020 tavaszán a színházcsinálókban nem fantáziálni kellett az üres színházépületekről, hanem az adottságként volt jelen az életükben.) A „színház nem megy online”, állítja Schilling, hiszen csak a közös térben megélt élő interakció érdemli meg, hogy színháznak nevezzék.

2) Nyilvánvaló, hogy e gondolatmenetet a karantén időszak alatt a színházak által tömegesen kínált előadás-közvetítések és egyéb online praktikák ihlették, nem pedig a kortárs színtéren hosszú ideje a színház és digitális kultúra határvidékén kísérletező alkotócsoporthoz tartozó munkájának beható ismerete. (Csak két kézenfekvő példa arra, hogy a digitalizáció kontextusa mennyire nem egyik napról a másikra zuhant rá a színházi közegre: a *Nachtkritik* független kritikai portál a Heinrich Böll Alapítvánnyal karöltve 2013 óta évente rendez *Theater und Netz* címmel szakmai tanácskozást az e területen mozgó művészek és teoretikusok részvételével,⁸ 2019-ben pedig Kay Voges, a Dortmundi Színház akkori intendánsa az intézmény hatodik tagozataként⁹ létrehozta az *Academy for Theatre and Digitallity* nevű szakmai műhelyt, amelynek célja a digitális innováció, a művészeti kutatás, valamint a technikaorientált (tovább)képzési programok elősegítése.¹⁰) Ezáltal a vitát a hagyományos színházi terekbe készült produkciók utólagos streamelésének megítélése dominálta, mely során mintha a kelleténél jóval több szó esett volna olyan evidenciákról, mint-hogy az előadásról készült felvétel nem egyenlő magával az előadással.

3) Schilling felütése a definiálás kényszerének szempontjából is meghatározta az eszmecsere fő csapásirányát. Jelentős kreatív és diszkurzív energiák mentek el egyfelől annak bizonygatására, hogy miért nem nevezhetők színháznak azok az előadóművészeti produkciók, melyek az aktuális járványügyi korlátozások betartásával készültek, másfelől mindennek a cáfolatára, azaz

⁷ Schilling Árpád: Színházi világnap! Facebook, 2020. március 18. Elérhető: <https://www.facebook.com/schillingarpad/posts/2471299773087824> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

⁸ A konferenciák programja és az elhangzott előadások felvétele megtalálható a Heinrich Böll Alapítvány honlapján: <https://www.boell.de/de/theater-und-netz> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

⁹ Az akadémia az opera, a balett, a filharmónia, a prózai, valamint ifjúsági és gyerekszínházi tagozat mellé épült be az intézményi struktúrába.

¹⁰ Az akadémia tevékenységéhez lásd: <https://www.theater.digital/> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

a meglehetősen szűkre szabott színházfogalom kiterjesztésére. Közben kevés szó esett a definícióképzés sajátosságairól vagy akár szükségességéről. Például arról, hogy amennyiben minden definíció bennfoglalások és kizárások bonyolult folyamatának eredménye, amelyben többnyire nehezen szétszalazható módon fonódnak össze a leíró és előíró mozzanatok, még a színház legtagásabb fogalmának megalkotásakor is számolnunk érdemes azzal, hogy ezzel egyszersmind akár már létező produkcióktól tagadjuk meg a színház elnevezést. Nem kerülhető meg annak az elméleti és gyakorlati reflexiója, hogy aligha képzelhető el a színháznak olyan meghatározása, amely képes volna átfogni akár csak a kortárs szintén fellelhető alkotások sokféleségét, köztük azokat is, amelyek kifejezetten a határsértés céljával jöttek létre. Már csak azért is érdemes tehát óvatosan bánnunk a színházfogalom lehatárolásával, mert ennek legnagyobb vesztesei az előadás mindenkor adott kereteit figyelmen kívül hagyó, innovatív szcenikus gyakorlatok lehetnek.

Ahogy az sem merült fel kérdésként e vita során, hogy voltaképp miért is volna szükség a színház fogalmának és koncepciójának kirögzítésére – milyen esztétikai, szakmai, szakmapolitikai, gazdasági, egzisztenciális vagy egyéb motivációk munkálnak egy ilyen gesztus mögött. Noha korántsem nevezném magától értetődőnek azt a helyzetet, amikor kiváló rendezők az alkotás és befogadás megszokott keretrendszerének időleges szünetelésekor a színház lehetlensége mellett kardoskodnak ahelyett, hogy azt kutatnák, mégis hogyan lehetséges adott körülmények között a színházcsinálás, amiről amúgy szeretjük azt gondolni s fennlen hirdetni, hogy játékosoknak és nézőknek egyaránt antropológiai szükséglete volna (ekként aligha szűnik meg egyik napról a másikra holmi járványügyi intézkedések hatására). Tisztázásra vár továbbá az is, vajon mit is akarnak egészen pontosan definiálni azok, akik újból és újból felteszik a „mi a színház?” kérdését. Másként fogalmazva: mi is volna az „a” színház, ami e definíciós törekvések tárgyát képezi?

III.

Hans-Thies Lehmann a színház politikus potenciáljának feltárásakor figyelmeztetett arra, hogy adott esetben nagyon különböző dolgokra gondolhatunk akkor, amikor azt mondjuk: „színház”. Az egységesnek tűnő színházfogalmunk szemantikai rétegzettségében antropológiai, szociális és intézményes dimenziókat különíthetünk el: „A színház elsősorban és mindenekelőtt egy bizonyos emberi magatartásforma – eljátszás, nézés –, aztán egy szituáció – a gyülekezés egy bizonyos módja –, csak azután művészet és végül egy művészeti intézmény.”¹¹ Ahogy a politikusság vizsgálatakor nem mindegy, hogy konkrét szcenikus folyamatoknak, a gyülekezés által teremtett nyilvánosságnak, vagy ezek bizonyos (és korántsem történetileg állandó) módon intézményesült változatainak tulajdonítunk politikai hatást (legyen az akár politikai cselekvőképesség, akár a velük való politikai cselekvés képessége), úgy akkor sem elhanyagolható e három dimenzió összefonódásának reflexiója, amikor a színház lényegi mivoltára, vagy akár csak mediális sajátosságaira kérdezzük rá. Tűnjék ez első hallásra mégoly paradoxnak is, de a „mi a színház?” kérdésének módszertudatos feltételéhez már eleve rendelkezünk kell a színház egy bizonyos koncepciójával.¹² Értelmem fő csapásirányát előrevetítve ez akár úgy is megfogalmazható volna, hogy egy bizonyos színházfelfogás felől fel sem merülhet egy, a színházformák

¹¹ Hans-Thies Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann.* In *Das Politische Schreiben: Essays zu Theater texts.* Berlin, Theater der Zeit, 2002. 11–21. 11.

¹² Andreas Kotte megfogalmazásában: „A színházfogalmak társadalmi konvencióktól, illetve a definíciót megalkotó személyek tudáshorizontjától és színházhistoriográfiai felfogásától függnék.” Andreas Kotte: *Theaterbegriffe.* In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch és Matthias Warstat (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2014. 361–368. 365.

szinkron és diakron sokféleségének megfelelni képes definíció megalkothatóságának lehetősége (amint szükségszerűsége sem).

Alkalmassint ilyen „módszertani óvintézkedések”¹³ megtétele szükséges ahhoz, hogy elkerülhető legyen a színházzal kapcsolatos megszólalásokban gyakorta érzékelhető fogalmi reflektálatlanság. „A” színházról általánosságban tett, a leíró és előíró modalitás határán mozgó megállapításokról ugyanis könnyen kimutatható, hogy legjobb esetben is a kortárs színházi gyakorlat mindössze egyetlen, kétségkívül domináns formájára vonatkoznak – az illúziókeltés esztétikáján alapuló polgári színházra. Aki „a” színházról beszél, többnyire a 18–19. század során kialakult, klasszikus vagy kortárs drámarepertoárt játszó, hivatásos színészekből verbuvált állandó társulattal és játszóhellyel rendelkező, felismerhető és megkülönböztethető rendezői kézjegyek által meghatározott művészszínház mai manifesztációját érti ezalatt. Rosszabb esetben „a” színházról értekezők még ennnyire sem vesznek tudomást a színház mindenkori jelenben történő valóságáról: írásaikban konkrét befogadói tapasztalatok híján a színház mint absztrakt struktúra (esetleg metafora) körvonalazódik. Az absztrakció alapját – mintegy magától értetődő kizárólagossággal – a dramatikus reprezentáció domináns modellje és annak intézményesülése képezi.

Ez utóbbi tendencia különösen szembeötlő azokban a szakmunkákban, amelyek szerzői nem a színháztudomány kérdésirányai és instrumentáriumai felől közelítenek a színházhoz mint esztétikai és társadalmi jelenséghez. Amint arra Erika Fischer-Lichte a szinte a német szellemtudomány egészét mozgósító *Teatralitás – a színház mint a kultúratudományok kulturális modellje*¹⁴ című kutatási programot megalapozó tanulmányában rámutatott, az 1970-es évektől kezdve diszciplínák sokaságában figyelhető meg a színházfogalom konjunktúrája.¹⁵ A színház és annak szemantikai mezőjébe tartozó további fogalmak (úgy mint színrevitel, szimuláció, észlelés, megtestesítés, autentikusság, performansz stb.) épp akkor bukkannak fel a filozófia, az antropológia, a szociológia, a művészettörténet, a politológia és más tudományos diskurzusok „heurisztikus eszköztár[ában]”,¹⁶ amikor a kortárs színházi színtéren egyre nagyobb számban kezdenek feltűnni a dramatikus reprezentáció szabályait tudatosan figyelmen kívül hagyó alkotások. A színházfogalom inkorporálása azonban korántsem jelentette azt, hogy e diszciplínák egyszersmind dialogikus viszonyba léptek volna a színháztudományban zajló metodikai és koncepcionális vitákkal, épp ellenkezőleg. Az ebből adódó, korántsem elhanyagolható jelentőségű feszültségre Fischer-Lichte is kitért: „míg a színháztudomány átfogó kutatásait éppen egy tág színházfogalom inspirálja és stimulálja, addig az ideillő kultúratudományi tanulmányok többségükben egy olyan, inkább szűknek tekinthető színházfogalomból indulnak ki, amely nemcsak a művészszínházra, hanem (tovább szűkítve az alkalmazhatóság körét) kifejezetten a realista-pszichologizáló színház kukucskáloszínpadára vonatkozik”.¹⁷

Az ellentmondás feloldása alighanem abban áll, hogy míg a színháztudomány feladata a kortárs színház mindenkor változó gyakorlatának rögzítése, fogalmi megragadása és értelmezése volna, addig minden más, a színházról adott esetben fontos és érvényes megállapításokat tévő diszciplína képviselői megtehetik, hogy távol tartsák magukat a kortárs játékmódok sokféleségének realitásától. A színháztudósnak az különbözteti meg minden más színházról megnyilatkozó szakembertől (irodalomtudóستól, filozófustól, kultúrakutatótól, médiatudóستól, szociológustól, et-

¹³ A fogalmat Michel Foucault-tól kölcsönzöm: Michel Foucault: A hatalom mikrofizikája. In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Ford. Kicsák Lóránt. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 307–330.

¹⁴ A Deutsche Forschungsgemeinschaft által 1996 és 2002 között kiemelten finanszírozott kutatási tématerület projektjeinek felsorolásához lásd: <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5466641> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

¹⁵ Vö. Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. Ford. Meszlényi Gyöngyi. *Theatron*, 1999/3. 67–80.

¹⁶ Uo. 69.

¹⁷ Uo. 73. (A fordítást módosítottam.)

nológustól, művészettörténésztől, antropológustól, történésztől vagy, teszem azt, bármely más (szak)területen dolgozótól, akik – ezt nem lehet elégszer hangsúlyozni – úgyszintén releváns meglátásokkal gazdagíthatják színházértésünket), hogy a színházról való tudását nem kizárólag, megkockáztatnám, nem is elsősorban szövegek (drámák, bölcséleti munkák stb.) olvasásával szerzi, hanem empirikus úton, előadások megtekintése útján.

Ha közelebből megnézzük például Michael Fried, Erving Goffman vagy akár Jacques Rancière – hogy itt és most csak három különböző diszciplínát képviselő, kiváló tudóst említsek – gyakran idézett, színházról és teatralitásról alkotott nézeteinket sok szempontból gazdagító írásait, nyilvánvalóvá válik, hogy azokban a „színház” szó sohasem egy konkrét szituációban szerzett tapasztalatot jelöl, hanem a polgári illúziószínházként intézményesült mediális diszpozitívumot. Az említettek közül kétségtől Fried áll legközelebb ahhoz, hogy a színházat ne kizárólag annak egy bizonyos történelmi korszakra jellemző megnyilvánulási formájával azonosítsa. Az 1967-ben megjelent *Művészet és tárgyiség* című, nem is burkoltan színházellenes írásában „színház”, illetve „teatralitás” megnevezéssel azt a mediális elrendezést látszik jelölni, amelyben „a szemlélő a literalista művekkel találkozik”:¹⁸ a „literalista művészet élménye egy tárgy élménye egy bizonyos szituációban – mégpedig olyanban, amelynek *per definitionem* a szemlélő is részese”.¹⁹ Csak-hogy legkésőbb akkor, amikor magának a színházművészet megmaradásának feltételül is az általa „színháznak nevezett jelenség” (Brecht és Artaud által) felszámolását szabja, élhetünk a gyanúperrel, hogy valójában Fried is a polgári színház diszpozitívumát teszi éles kritika tárgyává:²⁰ „A művészetek sikere, sőt életbenmaradása egyre inkább azon múlik, hogy képesek-e leszámolni a színházzal. Ez talán sehol sem olyan nyilvánvaló, mint magának a színháznak az esetében, ahol az általam színháznak nevezett jelenség legyőzésének szükségessége úgy jelentkezik, mint a közönséghez való viszony drasztikus átformálásának igénye. (Itt természetesen Brecht és Artaud szövegei relevánsak. [...])”²¹

Amikor Erving Goffman 1959-ben közreadja *Az én bemutatása a mindennapi életben* címmel az interakciós kutatáson alapuló szervezetszociológiai szakmunkáját, nem hagy kétséget afelől, hogy milyen színházmodell felhasználásával tanulmányozza a társas életet „egy bizonyos épület vagy üzem fizikai határai között”.²² Bevezetőjében részletes leírását adja a polgári illúziószínház esztétikai működésmódjának, amely a közönség jelenlétében előadott színpadi szerepjátékon alapul: „A jelen beszámolóban alkalmazott látószög a színházi előadásé, a belőle levont elvek dramaturgiaiak. Szemügyre veszem, hogy jeleníti meg magát és tevékenységét másoknak az egyén a szokásos munkahelyzetekben, miként irányítja és ellenőrzi a róla mások által alkotott benyomást, miféle dolgokat tehet és nem tehet meg, miközben előadja magát. Miközben ezt a modellt használom, megkísérlem figyelmen kívül hagyni nyilvánvaló elégtelenségeit. A színpadon fiktív, az életben fellelhetően valóságos és néha nem túl jól előadott dolgok jelennek meg. Ami talán még fontosabb, a színpadon az egyik játszó személy egy figura álcájában jeleníti meg magát más játszó személyek által elé tárt figurák számára; az interakció harmadik szereplője a közönség – lényeges szereplője, amely azonban, ha a színpadi előadás valóságos volna, nem lenne ott. A valóságos életben a három szereplő kettővé sűrűsödik; az egyén az általa játszott szerepet a többi jelen lévő ember szerepéhez igazítja, ezek a többiek azonban egyszersmind a

¹⁸ Michael Fried: *Művészet és tárgyiség*. Ford. Kiséry András. *Enigma*, 1995/2. 62–83. 68.

¹⁹ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁰ Ezt a vélekedést támasztja alá a 18. század második felének francia festészetéről írott későbbi munkája is, vö. Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, University of California Press, 1980.

²¹ Fried: *Művészet és tárgyiség*. 77. (Kiemelés az eredetiben.)

²² Erving Goffman: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, 2000. 11.

közönséget is alkotják. A modell egyéb fogyatékoságaira később kerítünk sort.”²³ (Ezt a színházi helyzetet „csupaszította le” Eric Bentley 1964-ben a talán máig legelterjedtebbnek számító színház-definíció megalkotásakor: „A megszemélyesíti B-t, C pedig nézi.”²⁴) Goffman ígérétéhez híven ténylegesen szerepeket (olykor szerepköröket), alakításmódokat és dramaturgiát elemez, a szerepből kibeszélés helyzeteit és a hatáskeltés módozatait teszi vizsgálat tárgyává, vagyis mindazt, amit az egyén azzal a céllal vet be, hogy a mások előtt való megmutatkozásakor képes legyen ellenőrzése alatt tartani a róla kialakult benyomást. Voltaképp dramatikus színházként olvassa a munkahelyi társas interakciókat, ám mindaz, amit általánosságban „a” színházról állít, nem vonatkoztatható például a reprezentáció helyett inkább a prezentáció vagy önprezentáció elvén alapuló performatív folyamatokra anélkül, hogy azoktól kénytelenek volnánk megtagadni a színház elnevezést.

Ha a közelmúltból keresünk eklatáns példát arra, hogy egy redukált és absztrakt színházfogalommal dolgozó, a kortárs színtér legújabb fejleményeinek tekintetében „tudatlannak”²⁵ számító – mások szerint egyenesen „színházellenes reflexekkel”²⁶ rendelkező – szerző akár még jelentős hatással is lehet a színházról szóló tudományos diskurzusra, akkor Jacques Rancière vonatkozó szövegeit érdemes közelebbről szemügyre vennünk. Rancière minden kétséget kizárólag egyike a színházstudományban leggyakrabban hivatkozott filozófusoknak, a társadalomkritikus művészet (így a politikus színház) és annak kritikája kapcsán művei annak ellenére megkerülhetetlenek, hogy azokban „a” színház gyakorlatilag a saját előfeltevéseire vak didaktikus művészet paradigmájaként körvonalazódik. Az *emancipált nézőben*²⁷ a francia gondolkodó ugyanis egyenlőségjelet tesz a színház reformerei és az elbűtítő pedagógusok közé, mondván, hogy gyakorlati tevékenységüket az „egyes, torzításmentes átvitel logikája”²⁸ szervezi. S mivel képtelenek felismerni, hogy „az emancipáció akkor kezdődik, mikor megkérdőjelezzük a nézés és tevés közötti ellentétet”,²⁹ voltaképp maguk aknázzák alá saját emancipációs törekvéseiket.

Az alkalmazott színház elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas Rustom Bharucha e sommás vélekedést azzal magyarázza, hogy Rancière tapasztalati horizontja bizonyára nem nyúlik túl a polgári illúziószínház Európában ismert formáján.³⁰ Hiszen az elmúlt évtizedekben független színtéren is jócskán láthattunk példát a nem didaktikus üzenetközvetítést, hanem épp „a kitűzött konkrét cél és az uralhatatlan emergencia szétszalazhatatlan összefonódását”³¹ alapul vevő munkákra. Ennél egy lépéssel tovább menve akár még abban is kételkedhetünk, hogy a francia szerzőnek van-e bármilyen empirikus tapasztalata arról, amit a színházstudomány „szín-

²³ Uo.

²⁴ Eric Bentley: *A dráma élete*. Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 123. (A fordítást módosítottam.)

²⁵ Utalás a szerző *A tudatlan tanár* című kötetére, vö. Jacques Rancière: *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris, Fayard, 2003.

²⁶ Rustom Bharucha: Problematising Applied Theatre: A Search for Alternative Paradigms. In *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 16., 2011/3. 366–384. 370. Elérhető: <https://doi.org/10.1080/13569783.2011.589996> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

²⁷ Rancière könyvére a főszövegben a nyomtatásban megjelent magyar fordításon szereplő, véleményem szerint elhibázott cím ellenére *Az emancipált nézőként* hivatkozom.

²⁸ Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011. 14.

²⁹ Uo. (A fordítást módosítottam.)

³⁰ Vö. Bharucha: *Problematising Applied Theatre*. Rancière nagy hatású, esztétika és politika összefüggésszerűségének tekintetében megkerülhetetlen írásáról ebből a szempontból hasonló véleménnyel van Gareth White is: „Az esszé kevésbé tűnik tudomást venni a kortárs gyakorlatról, mint azokról a kiáltványokról, amelyek ezeket inspirálták valamikor a múltban.” Gareth White: *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* (Houndmills, Basingstoke – Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2013.), 22.

³¹ Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu, Janina Möbius és Natasa Siuzulë: Interventionen. In Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu, Janina Möbius és Natasa Siuzulë (szerk.): *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin, Theater der Zeit, 2015. 28–50. 30.

házi szituációnak” nevez, vagy a színházról való tudását – számos más filozófushoz hasonlóan – kizárólag szövegolvasás útján szerezte meg. Annyi egészen bizonyos, hogy gondolatmenetének hivatkozási alapjául nem szolgálnak konkrét előadás-élmények, mindössze Platon, Rousseau, Schiller, Artaud vagy Brecht írásai.

Mindenképp gyanúra ad okot az a meglepően kevés figyelmet kapott szöveghely, ahol Rancière nekilát megvizsgálni „a feltételezést, miszerint a színház *par excellence* közösségi hely volna”. Arra kíváncsi, hogy „ugyan miféle egyszeri dolog történik a színház közönségével, ami nem történhet meg másutt? Zajlik-e a tagjai között valami interaktívabb, valami közösségibb, mint azon egyének között, akik ugyanabban az időben ugyanazt a tévéprogramot nézik? Úgy vélem, ez a »valami« nem egyéb, mint az előfeltevés, hogy a színház önmagában és önmagáért valóan közösségi. Ez a feltevés mindig a színházi előadás előtt jár, megelőlegezve annak hatásait.”³² Miközben Rancière a színház potenciális közösségiségét mintegy magától értetődően a nézők közötti kapcsolatokban lokalizálja, valami olyasmiről nem látszik tudomást venni, amiről a színháztudományban az elmúlt évtizedekben konszenzus uralkodott. Jelesül arról, hogy az előadás a játékosok és nézők között megvalósuló együttlét során létesül. Eredendő közösségisége ebben, azaz a produkció és recepció interperszonális egyidejűségében rejlik. A tény, hogy a francia filozófus a színházat érintő megfontolásaiban nem játszanak említésre méltó szerepet konkrét előadások, Benjamin Wihstutz joggal értelmezi Rancière „esztétikájának szituatív és performatív aspektusokra vonatkozó vakfoltjaként”.³³

A (kortárs) színházi tapasztalat kizárása az elméletalkotásból még arra a Samuel Weberre is jellemző, aki életrajza szerint hosszú évekig dolgozott német kőszínházban gyakorló dramaturgként. A *Theatricality as Medium* című invenciózus munkájában mégsem találjuk nyomát sem olyan belátásnak, melyet konkrét szcenikus folyamatok ihlettek volna.³⁴ A teatralitásról mint médiumról alkotott, kétségkívül megvilágító erejű nézeteit többek közt Walter Benjamin, Platon, Szophoklész (*Antigoné* és *Oidipusz király*), Shakespeare (*Hamlet*) és Artaud szövegeinek értelmezésére alapozza. Weber azonban legalább a teatralitás koncepcióját a színház feltételezett eredetpontjához, a nézés helyéhez vezeti vissza ahelyett, hogy a színház napjaink nyugati színházkultúrájában intézményesült formáját abszolutizálná, amint azt például a beszédaktus-elmélet atyja teszi. A nyelvi kijelentések cselekvőképességének vizsgálatakor Austinnak azon a ponton jut eszébe a színház, amikor a „komolytalan”, vagyis a „normális használaton” „élősködő” megnyilatkozásokat igyekszik kizárni további megfontolásaiból.³⁵ Ennek eklatáns megnyilvánulási formája az „egy színész” által „a színpadon” kimondott performatív megnyilatkozás, amely Austin szerint „sajátos módon” „üres vagy érvénytelen”.³⁶

Nyilvánvalóan számos szempontból indokolt lehet a színpadi megnyilatkozások megkülönböztetése a hétköznapi nyelvhasználattól, és Austin még csak utalást sem tesz arra, hogy miben állna a „sajátossága” az e körülmények között elhangzott mondatok ürességének vagy érvénytelenségének. A megfogalmazásból azonban úgy tűnik, mintha a brit nyelvfilozófus azonosíthatónak vélne olyan kritériumokat, melyek minden színházforma minden színpadi megnyilatkozására egyaránt érvényesek, a polgári illúziószínháztól az alkalmazott színház legkülönbözőbb válfajain át a reprezentáció bevett szabályait tudatosan figyelmen kívül hagyó, az aktorok hús-vér életva-

³² Rancière: *A felszabadult néző*. 16.

³³ Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich, Diaphanes, 2012. 147. Rancière esztétikájának színházelméleti kritikájához lásd még Matthias Warstat: *Soziale Teatralität: Die Inszenierung der Gesellschaft*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018. 117–119.

³⁴ Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004.

³⁵ J. L. Austin: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 45. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁶ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

lóságát az előadás mindenkori jelenében kockára tévő performansz-színházig. Másként fogalmazva: ezt a kriptikus szöveghelyet nehéz nem úgy olvasni, mintha Austin szerint nem minden színpadi megnyilatkozás *egyformán sajátos módon* volna valamilyen, ami teljességgel figyelmen kívül hagyja a szcenikus folyamatoknak (ha tetszik a színpad „itt és most”-jának) a reprezentációs szerepjátékot számos színháztípus esetében túlhaladó valóságát.

E néhány önkényesen kiragadott példa a színház fogalmának diszciplinakon átívelő felbukkanásából nem kárhozthatni, hanem csupán rögzíteni hivatott a metaforikus szóhasználat tényét. A színházfogalom reduktív, homogenizálóan egységes és reflektálatlanul metaforikus előfordulásának gyakorisága azon a ponton válik problematikusá, amikor e koncepciókat visszaolvasni igyekszünk a kortárs színtéren fellelhető kísérleti próbálkozásokra. Olyan alkotócsoportokra, amelyek tudatosan feszegetik e hagyományos, máig fősodratúnak számító színházkoncepció határait. Valami ilyesmi érhető tetten azokban a definíciós törekvésekben – hogy e hosszúra nyúlt kitérő után visszatérjek a Schilling Árpád színházi világnapi üzenete nyomában fellángolt vitához –, amelyek egy szélesre nyitott színházfogalom határait kijelölő kritériumokból néhányat tetszőlegesen kiemelve tagadják meg bizonyos performatív folyamatoktól, előadóművészeti jelenségektől vagy konkrét előadásoktól a színház elnevezést. Schilling írásában az alábbi definícióképző elemek különíthetők el: a színház élő, lényege az interakció, amely csak akkor lehetséges, ha a színész és a néző egy térben tartózkodnak, mert ebből a találkozásból jön létre a kiszámíthatatlanság veszélye, feszültsége.³⁷ Mindebből következik, hogy a színházban „az élő ember jelenléte [a legfontosabb]: a jelenlét maga”, vagyis a színház „a jelenlét művészete”.³⁸

A színházfogalom Schilling által elvégzett lehatárolását legalább két okból nehéz értelmezni. Elsősorban azért, mert bár hemzseg a színházelméletileg és/vagy filozófiailag (túl)terhelt terminusoktól (úgymint élő(ség), interakció, tér, találkozás, jelenlét), ezek használata nem tűnik különösebben megfontoltnak. Példának okáért mindjárt a felütésben az „élő” az „online” ellentétéként körvonalazódik, ami már csak azért is szembeötlő, mert mindezt azon a közösségi médiafelületen olvashatjuk, amely – legalábbis a jelen horizontjáról úgy tűnik – visszavonhatatlanul írta be az életünkbe az „élőzés” médiatechnológiáját és/vagy kultúrtechnikáját. A Facebook, ahol szinte mindannyian jelen vagyunk a digitális térben, a másokkal való találkozás és az interakció lehetőségét biztosítja számunkra – és már e kissé marketingszagú, noha az életünk mediális kontextusát inkább többé, mint kevésbé adekvátnak leíró mondat is nyilvánvalóvá teszi, hogy a fent említett fogalmakat nem sajátíthatjuk ki minden további nélkül a színház mediális jellegzetességeinek leírására.

Másodsorban annak eldöntése is nehézségekbe ütközik, hogy a színházfogalom Lehmann által feltárt szemantikai rétegzettsége megjelenik-e egyáltalán Schilling gondolatmenetében (s ha igen, miképp). Már az üres, elhagyott épületek leírásának hosszas részletezése (nézőtér, büfék, ruhatár, öltözőben sminkelő színész, ügyelő) is arra utal, hogy „a” színház alatt itt leginkább a városi színházi üzem értendő – vagyis annak a bizonyos emberi magatartásformának és gyülekezési helyzetnek egy bizonyos módon intézményesült és művészetként széles körben elismert válfaja. Máskülönben aligha kerülhetné el Schilling figyelmét a tény, hogy a társadalmi érintkezést a járvány terjedésének megfékezése érdekében korlátozó szabályok miatt nem maga a színház *halott*, mindössze azok az épületek *kihaltak*, amelyek hagyományosan a színjátszás színteréül szolgálnak. A gyülekezésnek olyannyira el tudjuk képzelni a kőszínházitól eltérő módosait is, hogy ezeket akár már meg is tapasztalhattuk számos olyan alkotócsoport munkáiban, melyek a gyülekezés mint társadalmi szituáció teatrális és politikai potenciáljának feltérképezését tűzték ki célul.

³⁷ Vö. Schilling: *Színházi világnap!*

³⁸ Uo.

A LIGNA elnevezésű kollektíva először 2002-ben a hamburgi pályaudvaron bonyolította le mintegy ötszáz önkéntes résztvevővel a *Rádiobalett* című performanszt, amely a köztérhasználat jogi szabályozásának és társadalmi gyakorlatának performatív feltérképezését tűzte ki célul.³⁹ Ehhez a „nem rendeltetésszerű elidőzés gyakorlatait”⁴⁰ – azaz a vasútállomáson a Deutsche Bahn által engedélyezett (integetés, várakozás, iránymutatás stb.) és tiltott (árusítás, koldulás, fekvés) mozdulatokat – rádión kapott utasítások szerint elvégző egyének a pályaudvar terében való szétszóródás által valószínűsítették meg a politikai gyülekezés tilalmát megkerülő, a szokványos tüntetésektől eltérő együttlétüket, „mellyel mégiscsak demonstráltak valamit”.⁴¹ A gyülekező tömeg hagyományos testközelsége helyett a LIGNA által megalkotott koreográfia – a társadalmi rajzás (Kevin Kelly) és a *smart mob* (Howard Reingold) mintájára – a kollektív szétszóródás koncepcióján alapult.⁴² Aligha véletlen, hogy a társadalmi távolságtartás szabályait már jóval azok megalkotása előtt megvalósító produkció *Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett* címmel feltűnt a berlini *Tanz im August* fesztivál idei koronavírus-kompatibilis kiadásában. Ezzel egy időben (azaz ugyanazon a napon) a zürichi *Theater Spektakel* és a *Theaterfestival Basel* programjára is felkerült azért, hogy az alkotók szándéka szerint „lehetővé tegyen egy a távolságokat áthidaló közös tapasztalatot”.⁴³

Kísértetiesen hasonló karriert fut be napjainkban a Rimini Protokoll eredetileg 2013-ban Berlinben készült *Remote X* című formátuma, amelynek helyszínspecifikus változatai később a világ számos nagyvárosában felbukkantak.⁴⁴ A szintén a rajelmélet belátásain nyugvó immerzív audioséta során egy ötvenfős csoportot kalauzol végig a város nyilvános terein és bejárható épületein egy vezeték nélküli fülhallgatóból jövő gépi hang, melynek utasításait követve a résztvevőknek úgy kell újabb és újabb egyéni döntéshelyzetekben helytállniuk, hogy közben egymást ne tévesszék szem elől, és a térben szétszóródó kollektíva tagjai tudjanak maradni. A *Remote X*-et ma is játsszák a világ számos városában, a csoport méretét az aktuális járványügyi előírásokhoz igazítva.⁴⁵

Számos egyéb példa volna hozható a kortárs színházi színtérről annak bizonyítására, hogy „a” színház – már amennyiben létezik egyáltalán olyan – nem halott, ahogy a karantén alatt sem volt az, amikor a speciálisan színházi tevékenységek számára létesített épületekben nem működött a megszokott módon a színházi üzem.⁴⁶ Megkockáztatható a kijelentés, hogy az új típusú koronavírus nem „a” színház mint olyan működését lehetetlenítette el, hanem annak bizo-

³⁹ A mintegy 90 perces koreográfia egy 15 perces vágott változata megtekinthető a LIGNA Vimeo-csatornáján: *Radiobalett – Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen*, 2003. Elérhető: <https://vimeo.com/129988595> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

⁴⁰ A gyakorlatok leírását lásd Anne König és LIGNA (szerk.): *LIGNA: an alle! Radio, Theater, Stadt*. Leipzig, Spector Books, 2011.

⁴¹ Kai van Eikels: A gyülekezésen túl. Kollektív cselekvés – mozgásban. Ligna: »Rádiobalett«. Ford. Teller Katalin. In Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2013. 239–271. 240.

⁴² Vö. uo. 242. A performansz minden részletre kiterjedő elemzéséhez lásd Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2013. 199–303.

⁴³ Idézet a *Tanz im August* honlapján található programleírásból. Elérhető: <https://www.tanzimaugust.de/produktion/detail/3163/> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

⁴⁴ A Hebbel am Ufer programjában szereplő *Remote Berlin* című audiosétán 2013. május 8-án vettem részt; ez az élmény szolgál gondolatmenetem alapjául.

⁴⁵ A berlini Gorki Theater programján található *Remote Mitte* esetében pillanatnyilag a csoportok száma húsz főben van maximálva.

⁴⁶ Egyébiránt a társadalmi távolságtartás és a higiéniai előírások betartása mellett számos színházban a karantén időszaka alatt is folyt munka, a digitális tér közbeiktatásával játékos–néző interakciókra is sor került. De ebben az összefüggésben az is kérdésként adódhat, hogy a színházi tevékenységeket ennyire problémátlanul egyenlővé tehetjük-e az előadással; nem volna-e tanácsosabb az alkotófolyamat a nézők számára általában „láthatatlan” munkafázisait is (tervezés, előkészítés, próbafolyamat stb.) tekintetbe venni.

nyos módon intézményesült formáit, mindenekelőtt az üzemszerűen működő, repertoárt játszó városi színházat. A 18–19–20. század során kifejezetten a színjátszás számára emelt épületek zárt, sötét, zsúfolt, levegőtlen tereiben zajló, szoros testi kontaktussal és a hétköznapi jól intenzívebb aeroszolképződéssel járó színpadi beszédet követelő játékmód, amelyen a polgári illúziószínház esztétikája maig alapul, kiváló közege a megfertőződésnek. Olyannyira, hogy a megfertőződés mint „esztétikai alapelv”⁴⁷ (ideértve annak konkrét testi vonatkozásait) a katarzis koncepciója óta jelen van a színházi hatáselméletekben.⁴⁸

Míg, teszem azt, a középkori táncjárványok esetében a korabeli elképzelések szerint a tánc az egyén akarata ellenére testről-testre terjedő ragályos kórnak számított, addig a 17. században már csak abban az értelemben számít fertőzőnek a színházi atmoszféra, amennyiben már nem konkrét testi kontaktuson, hanem csak az észlelésen keresztül tételezi az affektív átvitelt színész és néző között. Mivel a megfertőződés a színházban megszerezhető esztétikai tapasztalatot egyértelműen szomatikus folyamatként jelöli, ezért – amint arra Erika Fischer-Lichte rámutatott – a 18–19. század fordulóján a művészet autonómiájának követelésével a fogalom eltűnik a színházelméleti diskurzusból, és átadja a helyét a test helyett már sokkal inkább a szellemhez kötődő lélektani átélésnek.⁴⁹ Mindezt jelentős mértékben elősegítették olyan médiatechnológiai vívmányok, mint a szabályozható világítás, amely lehetővé tette a nézőtér elsötétítését az előadás idejére: „A nézőtér a 19. század hetvenes éveitől megvalósuló elsötétítése hozzásegítette a nézőt ennek az újfajta nézésnek az elsajátításához, hiszen elejét vette a megfertőződés veszélyének, melyet a többi néző ama arckifejezésének és taglejtésének észlelése okozhat, melyekkel a bennük ébredt érzelmeknek esetleg kifejezést adnának.”⁵⁰

A pandémiás veszélyhelyzet kihirdetése nyomán a színház mibenlétének meghatározása körül fellángolt vita tanulsága tézisem szerint azonban nem az egymással versengő definíciós kísérletek kritériumrendszerének különbségében áll. Sokkal inkább annak (reflektálatlan) feltételezésében, hogy „a” színház mint olyan definiálható (sőt, definiálandó); hogy állítható valami a színház esszenciájáról, ami éppúgy összhangban van a színház történeti ismereteinkkel, mint ahogy átfogja, és nem redukálja a színház aktuálisan meglévő formai sokszínűségét. Ezzel a megszólalók (akarva-akaratlanul) csatlakoztak a színházról szóló diskurzus azon hagyományvonalához, amely egyfelől egy, a mindenkor színpadi gyakorlattól elszakadó, absztrakt színházfogalommal operál, másfelől a minden fogalmi elhatárolásban ott rejlő normatív mozzanat révén számos olyan kortárs jelenséget is kiostál a színház szemantikai teréből, amelyek tudatosan a színházcsinálás adott határait feszegetik.

IV.

Nem véletlen, hogy bár a színháztudomány gyakorta termékeny dialógust folytat a színház lényegét játszói könnyedséggel megnevezni képes diszkurzív formációkkal, maga azonban már

⁴⁷ A téma átfogó feldolgozásához lásd az alábbi tanulmánykötetet: Mirjam Schaub, Nicola Suthor és Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

⁴⁸ A *katharsisz* szomatikus értelmezéséhez, valamint ezzel összefüggésben az *eleosz* és *phobosz* a magyart is befolyásoló német fordítástörténetéhez lásd Hellmut Flashar: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. *Hermes*, vol. 84, 1956/1. 12–48.; Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. *Hermes*, vol. 83, 1955/2. 129–171.

⁴⁹ Vö. Erika Fischer-Lichte: Zuschauen als Ansteckung. In Mirjam Schaub, Nicola Suthor és Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2003. 35–50.

⁵⁰ Uo. 43.

régóta kísérletet sem tesz tárgyának efféle körbekerítésére. A *Metzler Lexikon Theatertheorie* vonatkozó szócikke esszenciális jellemzők helyett mindössze egy relációt rögzít: „A 'színház' a játékosok és nézők között helytől, időtől és megszokásoktól függően létesülő speciális viszonyt jelöl.”⁵¹ Legalább az 1970-es évektől kezdődően úgy a színházelméletet, mint a színháztörténet-írást a lehatárolás gesztusával ellenkező irányú elmozdulás jellemzi, ami a normatív színház-fogalom hiánya mellett az érdeklődési területük fokozatos kitágításában is megnyilvánul. Mindennek megértéséhez és leírásához a teatralitás összetett – és amint majd látni fogjuk, korántsem ellentmondásoktól mentes – koncepciója kínál fogódzót.⁵² A színházelmélet ahelyett, hogy egy már meglévő kritériumrendszer alapján eldöntene, milyen szituációk és szcenikus folyamatok⁵³ tekinthetők színháznak és melyek nem, a színház fogalmát folyamatosan a kortárs tapasztalati horizonthoz alakítva annak teoretizálására törekszik, ami a színjátszás hagyományos és merőben szokatlan helyszínein, illetve intézményeiben zajlik.⁵⁴

Mindez jelen gondolatmenet szempontjából azért bír különös jelentőséggel, mert – ahogy arra már korábban utaltam – a színházművészet és a színháztudomány egy időben zajló önállósodásában épp az önmeghatározás, és azzal összefüggésben az elhatárolás mozzanatai voltak kulcsfontosságúak. Ahogy a színház művészetként azáltal tehetett szert létjogosultságra, hogy lényegileg elkülönült a drámától (illetve azok megjelenésekor a technomédiumoktól), úgy a színháztudomány diszciplináris önállóságának is az volt az előfeltétele, hogy tárgyának és módszereinek tekintetében megkülönböztesse magát a filológiától. A színháztudomány genealógiájának legelterjedtebb, Erika Fischer-Lichtéhez köthető elbeszélése Max Herrmannhoz nyúl vissza, aki azzal indokolta a színház tanulmányozására a berlini egyetemen létrehozandó önálló intézet szükségességét, hogy a „színházművészet térbeli művészet”,⁵⁵ és a szövegekkel foglalatосkodó filológiával szemben „a színháztudomány a tér tudománya”⁵⁶ volna.⁵⁷ Fischer-Lichte a *Gesellschaft für Theaterwissenschaft* első kongresszusán tartott nyitóbeszédében – a megszokottól

⁵¹ Kotte: *Theaterbegriffe*. 361.

⁵² Matthias Warstat rámutat arra, hogy a színháztudomány nyelvhasználatában fontos különbséget tenni a teatralitás mint neutrális szakkifejezés (*Theatralität*) és a mesterként, színpadias előadásmódot jelölő *Theatralik* fogalma között; vö. Matthias Warstat: *Theatralität*. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch és Matthias Warstat (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. (Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2014.) 382–388. 382. Ez a különbségtétel azonban magyarul nem tehető meg, amennyiben ragaszkodunk az *Idegen szavak szótár*ában rögzített címszólistához. Abban ugyanis a 'teatralitás' egyaránt jelent (1) „színpadias-ság[ot]” és (2) „mesterként, túlzottan szónokias színpadi előadásmód[ot]”, csakúgy, mint a 'teátrális'-melléknév: (1) „színházi, színpadi, színi, színrevitelrel kapcsolatos”, (2) „mesterként, túlzó, színpadias”. Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára*. (Budapest, Osiris Kiadó, 2007.) 1013. A Warstat által lényeginek nevezett differencia visszaadása érdekében a 'teatralitás'/'teátrális' szavakat neutrális szakkifejezéseként fogom használni a „színházi, színpadi, színrevitelrel kapcsolatos” értelemben, míg a 'teátrális'/'teátrális' szópárt meghagyom a hétköznapi nyelvhasználathoz igazodóan a „mesterként, túlzó előadásmód” jelölésére. Teszem ezt abban a reményben, hogy egyszer majd a szótárban is rögzül ez a szaktudományos precizitás felől értelmet nyerő különbségtétel.

⁵³ A szcenikus folyamatok fogalmához lásd Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte (Budapest, Balassi Kiadó, 2015.), 11–55. Ugyancsak Kottétól származik az általam ismert legkompaktabb színház-meghatározás: „Bizonyos folyamatokat színháznak nevezünk.” Uo. 57.

⁵⁴ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusan színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix és Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 20.

⁵⁵ Max Hermann: *Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Teil 1. Dresden, Verlag der Kunst, 1955. 16.

⁵⁶ Max Hermann: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In Helmar Klier (szerk.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. 15–24. 15.

⁵⁷ Hermann a minisztériumhoz 1919-ben intézett kérvényében valóban arra hivatkozott, hogy míg kép-, szó- és hangművészet területén az egyetemi oktatás már önálló intézetekben és szemináriumokban zajlik, addig a színház, a tér művészete e tekintetben hiányt szenved az akadémiai struktúrában. A kérvény teljes szövegét lásd Stefan Corssen: *Max Hermann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise*

némiképp eltérően – nem egyszerűen a történeti színházi avantgárd praxisa és az első egyetemi intézetek megalapításának összefüggéséről beszél, hanem egy, a tudománytörténetben és a színháztörténetben egyidejűleg lezajlott „paradigmaváltásról”.⁵⁸ Értelmezése szerint a színház-tudomány mint önálló egyetemi diszciplína annak is köszönheti létét, hogy a természettudományokra jellemző pozitivizmussal szemben Wilhelm Dilthey ekkor végzi el a szellemtudományok szisztematikus megalapozását: „Egyfelől a színházi avantgárd képviselői az előadást mint önálló műalkotást határozzák meg, másfelől Dilthey az egyes műalkotásokat nevezi a szellemtudományi kutatás egyedülként méltó tárgyának. Ezáltal kézenfekvőnek tűnt egy önálló szellemtudományi diszciplína szükségessége, melynek tárgyát a színház képezi.”⁵⁹ Fischer-Lichte ebből vonja le azt a diszciplína önértését egészen a közelmúltig érdemi kritika nélkül meghatározó következtetést, miszerint „a színházstudomány Németországban az előadás tudományaként nyert létjogosultságot”.⁶⁰

A diszciplína genealógiájával és az 1990-es évekbeli helyzetével a Max Herrmann-i örökségre hivatkozva számot vető, reprezentatív beszédben egyszerre fedezhetjük fel a színházstudomány és a vele szorosan összefüggő színházkoncepciók alakulástörténetét meghatározó két, ellentétes irányú mozgást (amely, amint azt a későbbiekben látni fogjuk, visszaköszön a különböző teatralitás-konceptiókban is). Egyfelől a színházat mediális sajátosságai (ti. térbelisége) okán más művészeti ágaktól elhatároló törekvést, másfelől pedig a színház fogalmának kitágítását, amely többnyire az élet és a színház közötti határvonal kontúrталanságán alapul. Ez utóbbira Fischer-Lichte olyan példákat hoz, amelyekre – Milton Singer óta – összefoglaló néven leginkább kulturális performanszokként szokás utalni. Evelyn Annuß azonban meggyőzően érvel amellett, hogy e két különböző színházkonceptió egymással nem problémátlanul összeegyeztethető, különösen nem Max Herrmann öröksége felől. Ugyanis az élet és a színház elválaszthatatlanságának, a hétköznapi élet teatralizálásának elképzelése már a színházstudomány emancipációjának e korai szakaszában is képviseltette magát, csak hogy nem a diszciplínát szigorúan művészettudományként megalapozni kívánó Herrmann írásaiban, hanem leginkább Carl Niessen *Thingspiel*-konceptiójában.⁶¹

unveröffentlichten Materialien (Theatron 24. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.), 292–297. Az intézet megalapítására végül 1923-ban került sor, Max Herrmann és Julius Petersen kettős vezetésével.

⁵⁸ Vö. Erika Fischer-Lichte: *Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenwerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. in Leipzig*. In Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger és Hans-Thies Lehmann (szerk.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994. 13–24. 14.

⁵⁹ Uo. 17. Első hallásra abból a szempontból különösnek tűnhet a szellemtudományi örökség hangsúlyozása, hogy úgy a színházstudomány diszciplináris kikülönülésében, mint a színháztörténet-írásban épp a színház sajátosságos *anyagiságának* megragadása jelentett fordulópontot. Hans-Christian von Herrmann „episztemológiai jelentőségűnek” nevezte az ásatásokat, melynek során Wilhelm Dörpfeld és Emil Reisch Athénban feltárták Dionüszosz színházát. Ekkor vált ugyanis világossá, hogy az archeológiai leletek számos ponton ellentmondanak mindannak, ami addig római épületmaradványok és szövegek alapján az antik görög színházról tudható volt: „Egy a színházzal foglalkozó tudomány lehetőségfeltételének kérdése szempontjából azért bír különös jelentőséggel a színház görög kezdeteinek feltárása, mert ez a történetének színterét a könyvből a térbe helyezi át, és ezáltal lehetővé teszi a színház mint »térbeli művészet« első irodalomtól független definícióját. Ez a nyomtatékosított archeológiai visszafordulás az európai színház eredetéhez egyszersmind a színház mint elsősorban és mindenekelőtt irodalmi-drámai művészet történetének végét jelenti.” Hans-Christian von Herrmann: *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München, Fink, 2005. 11.

⁶⁰ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 37. Fischer-Lichte előadás-fogalmának kritikájához lásd például André Eiermann: *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld, transcript Verlag, 2009.; Ulf Otto: *Internetauftritte: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld, transcript Verlag, 2013.

⁶¹ Annuß voltaképp azt állítja, hogy Fischer-Lichte valami olyasmit vél kiolvasni Herrmann műveiből, amelyre aztán a saját színházelméletét, hovatovább tudománykonceptióját alapozza, ami valójában a nyíltan nemzetiszocialista elkötelezettségű Niessen munkásságában lelhető fel. Vö. Evelyn Annuß: *Wollt ihr die totale*

Annuß a Goebbels Sportpalastban tartott beszédét és Niessen „totális színháztudományra”⁶² irányuló követelését egyaránt megidéző *Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?* című tanulmányában nem kevesebbet állít, minthogy a színház totálissá tágitott fogalma a színháztudomány nemzetiszocialista érintettségére – és tegyük hozzá, hogy a színház és általában véve a performatív folyamatok propagandisztikus használatára – vezethető vissza, és nem is igen tárgyalható annak kritikai feltárása nélkül. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ugyan a színháztudomány mint önálló diszciplína az 1920-as években vetette meg a lábát a német egyetemeken, a szak valódi oktatáspolitikai elismerésére csak a nemzetiszocialista hatalomátvétel után került sor. 1938-ban Kölnben Carl Niessen, 1943-ban Bécsben Heinz Kindermann és 1943-ban (egy évvel Max Herrmann theresienstadti lágerben bekövetkezett halála után) Berlinben Hans Knudsen professzori kinevezésével lett a szak önálló diploma kibocsátására jogosult, úgynevezett *Prüfungsfach*. Nem meglepő, hogy egyikük katedraszerzése sem volt független a hétköznapi élet teatralizálásáról, valamint a színház népies (*völkisch*) gyökereiről és politikai instrumentalizálhatóságáról alkotott elképzeléseiktől.⁶³ Ahogy az is inkább csak a náci múlt feltárásának (*Enthnazifizierung*) anomáliáit nem ismerők számára lehet meghökkentő, hogy a háború végeztével mindhárman visszakapták intézetvezetői pozíciójukat.⁶⁴

Ahogy arra korábban már utaltam, a színház esszenciális meghatározásának kísérleteit felváltó teatralitás koncepciója is magában hordozza az elhatárolás és a határtalan kitágítás ketősségét. Pontosabban fogalmazva, úgy a fogalom történetében,⁶⁵ mint az elmúlt évtizedekben köré épült interdiszciplináris diskurzus esetében megfigyelhető egy folyamatos oszcilláció annak tekintetében, hogy a teatralitás a színház egy speciális *esztétikai* minőségét jelölne, amely az élet más területére is átvihető, vagy egy olyan *antropológiai* kategória volna, amely alkalmasnak mutatkozik a színház 19. századra intézményesült formai homogenitásának fellazítására. Ez a feszültség gyakorta még egyazon szerző gondolkodásában is tetten érhető: így például a fogalmat meghonosító Nyikolaj Jevreinov íásaiban,⁶⁶ jóllehet azok hagyományos értelmezése szerint a *tyeatralnoszty* elsősorban a művészszínház esztétikai határainak megkérdőjelezésére kínál lehetőséget. S ha már a fogalom konjunktúrájának genezisést említjük, nem kerülhető meg annak igazán felfutó fázisa sem. Jelesül az Erika Fischer-Lichte által „kulturátudományi alapkategóriaként” körvonalazott teatralitáskoncepció, amely ugyan célja szerint a kulturális folyamatok teatralitását hivatott megragadni az előadás, a színrevitel, a korporalitás és az észlelés folyton

Theaterwissenschaft? In Milena Cario, Moritz Hannemann, Ulrike Haß és Judith Schäfer (szerk.): *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld, transcript Verlag, 2016. 636–647.

⁶² Idézi uo. 635.

⁶³ Annuß odáig megy, hogy Niessen „propagandapolitika iránti elkötelezettségét” az „alkalmazott színháztudomány egy sajátos megnyilvánulásának” nevezi; uo. 647.

⁶⁴ A nemzetiszocialista tömegrendezvények színháztudományi vizsgálatához lásd többek közt Annuß legutóbbi magisztrális munkáját: Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters: Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2019.

⁶⁵ A teatralitás fogalomtörténetének legátfogóbb áttekintéséhez lásd Helmar Schramm: *Theatralität*. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs és Friedrich Wolfzettel (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2010. 48–73.

⁶⁶ Vö. Nyikolaj Jevreinov: A teatralitás dicsérete. Ford. Kalavszky Zsófia. In Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházméleletek a XX. század elején*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 141–146.; Nyikolaj Jevreinov: Az élet teatralizálása: Ex cathedra. Ford. Abonyi Réka. In Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházméleletek a XX. század elején*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 147–181.

változó konstellációjaként,⁶⁷ mégis gyakorta felbukkan definíciós vitákban mint a színház sajátos medialitásához kulcsot kínáló képlet.⁶⁸

A színházfogalom meghatározásának nehézségei a színház-historiográfiában még annál is hangsúlyosabban jelentkeznek, mint a kortárs jelenségek formai sokszínűségét magyarázó elméleti konstrukciókban. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az európai színház korokon átívelő történetére visszatekintve még kevesebb illúzióknak lehet „a” színház létével és definiálhatóságával kapcsolatban. Nem véletlen, hogy a teatralitás koncepciójának egyik legösszetettebb, színház és valóság kétoszlatú szembeállításán túlmutató elképzelése Rudolf Münztől, a polgári színjátszás kialakulását megelőző korszakok avatott ismerőjétől származik. Münz színház-historiográfiai koncepciója a színház összetett fejlődési folyamatainak, történelmileg meghatározó funkcióváltásainak és formai sokszínűségének leírására irányul, miközben szakít a színjátszás történetét az irodalmiasítás, a professzionalizálódás és az intézményesülés teleológiája (azaz a polgári illúziószínház kialakulása) felől elbeszélő narratívákkal.⁶⁹ „A” színház definiálása helyett Münz egy négykomponensű teatralitásszerkezetet vázol fel, amely a nemszínháztól (azaz mindennemű színházszandi egyetemleges elutasításától), a „színházon” (nem művészeti tartomány) keresztül egészen a színházig (művészszínház) és a »színházig« ível (utóbbi ellenáramlatai).⁷⁰ Már a tipográfiai jelölés esetlensége is rámutat arra, milyen nehézségek árán lehet ugyanazzal a névvel illetni a legkülönbözőbb színházformákat anélkül, hogy közben eltörölnék a köztük lévő lényegi differenciát. A teatralitás Münznél a színházfogalom „tehermentesítését” elvégző modellként is értelmezhető, amely relacionálisan (és nem esszenciálisan) ragadja meg az egyidejűleg egymás mellett létező

⁶⁷ Vö. Erika Fischer-Lichte: Határátlépés és cserekereskedelem: Útban egy performatív kultúra felé. Ford. Kricsfalusi Beatrix. In *Magyar Műhely*, 2003/128–129. 25–40. 39–40.

⁶⁸ Így például a jelen tanulmányban korábban hivatkozott definíciós vitában; vö. Závada Péter: A jelenlét kisiklatása. *szinhaz.net*, 2020. április 20. Elérhető: <http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.); Fritz Gergely: Színház és színház: Definíciós kísérletek az online színházról. *szinhaz.net*, 2020. július 15. Elérhető: <http://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/> (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

⁶⁹ Münz, ahogy nyomában Andreas Kotte is elveti az európai színháztörténet kétszeri újramegzárásának széles körben elterjedt tézisé, amely a Római Birodalom bukása és a keresztény világkép megszilárdulása között egy 400 éves színházi vákuum meglétét feltételezi; vö. Andreas Kotte: *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok* (ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Budapest, Balassi Kiadó, 2020.), 105–117. Ami a magyar színháztörténet-írást illeti, annak fősodratú hagyománya kifejezetten a „hivatásos magyar nyelvű színjátszás történetére” szorítkozik. Minden más az „előzmények”, illetve a „preteatralis elemek” címszavak alatt tárgyalódik, és mintegy magától értetődő a hivatkozás a kettős eredet elméletére: „A nyugat-európai színjáték a 10. század közepén kezdett ébredezni tetszhalott állapotából. A drámát Seneca halála után nem művelték, a színjátszás gyakorlata pedig az országutakat járó, megvetett mimus-utódokra maradt. Az újramegzárás a 10. század közepe hozta, amikor a keresztény liturgia keretében, a húsvéti szertartás egyik trópusát kibővítették, dialógussá bontották és szerepszerűen szólaltatták meg.” Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1873–1920* (Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.), 11. A magyar nyelven legutóbb megjelent historiográfiai munka szerzője szerint már egyenesen egy egész évezrednyi lyuk tátong az európai színháztörténetben: „Ha az ókor után a színháztörténet következő fejezetébe akarunk lépni, legalább ezer évet kell(ene) ugralnunk. [...] A hiányzó évezred bizonyára nem volt színház nélküli, de ebben az időben a színház elveszítette jelentőségét, a késő antik és a kora középkor embere eltávolodott a színháztól. Ennek ellenére a színház a felszín alatt bizonyára tovább élt.” Salamon András: *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak: Az ókori görög színháztól a rokokó koráig* (Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2019.), 75. Ellenpontként feltétlenül szükséges megemlíteni Hont Ferenc koncepcióját, amelynek kiindulópontjában a színházfogalom történeti változásának megragadása áll: „A fogalmak tisztázásával könnyen elkerülhetjük az eddigi színjátékkutatás egyik jelentős hibaforrását, hogy mai színházi előadásokhoz kapcsolódó képzeleteinket változtatás nélkül vetítsük vissza a múltba”. Hont Ferenc: *Az eltűnt magyar színjáték. Hivatásos színjátszásunk a honfoglalástól a mohácsi vészig* (Budapest, Officina Kiadó, 1940.), 11.

⁷⁰ Vö. Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«. In *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 1998. 66–81. Münz fogalomrendszerének részletes magyarázatát lásd Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. 255–287.

színházformák sokféleségét: „Ebben az értelemben a teatralitás *viszonyt* és nem viselkedést fejez ki, és mindenekelőtt értékmentesnek tartandó; a színház és a »színház« közötti történetileg változó, dinamikus relációt jelöli; olyan rendszer ez, melynek elemei állandóan egymásba hatolnak vagy korrespondálva egymással egymás mellett működnek; csak az elemzés céljával szabad őket elkülönítve szemlélni.”⁷¹ Eugenio Barba találó megfogalmazásában: egyszer csak „más szituációkat kezdünk el színháznak nevezni”.⁷²

⁷¹ Münz: *Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«*. 70.

⁷² Eugenio Barba: *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater, Theorie und Praxis des freien Theaters*. Ford. Walter Ybema és Christoph Falke. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985. 226.